collection
3.
Collectionner. Déclinaison des pratiques

Commissaire : Mélanie Rainville

Galerie Leonard & Bina Ellen

Rupture et continuité.
Le rythme d'une pratique

Le conservateur qui a le mandat de collectionner dans une institution détermine, en collaboration avec la direction et un comité d'acquisition, les œuvres qui doivent être conservées et transmises à la postérité. La subjectivité engagée au cœur du processus d'acquisition introduit une part de risque considérable dans le rôle du conservateur compte tenu de sa responsabilité sociale envers le patrimoine collectif. Nathalie Heinich et Michael Pollak affirment à cet effet que :

L'erreur constitue […] le risque du métier de conservateur, qu'il s'agisse d'une erreur sur l'authenticité d'une œuvre […] ou sur sa valeur face au jugement de la postérité. [Le conservateur], responsable devant la collectivité, verra sa compétence mesurée à l'équivalence entre ses choix et la hiérarchie des œuvres et des artistes telle qu'elle s'établit dans l'histoire de l'art[1].

Le risque du métier de conservateur soulevé par les auteurs réfère à des erreurs qui peuvent être commises en acceptant ou en refusant des acquisitions. Ce risque est bien réel, mais il évoque un ensemble de problèmes liés à l'acquisition d'œuvres et à la cohérence des collections qui va au-delà du jugement d'un conservateur. Le rôle de celui-ci ne se limite pas exclusivement à l'ajout d'œuvres à une collection. Il concerne également la préservation, la documentation et la diffusion d'œuvres acquises par ses prédécesseurs. La qualité d'une collection ne dépend donc pas du jugement d'un seul individu, mais plutôt de la somme des jugements respectifs de chacun des individus qui ont participé à son développement. Il s'agit d'une œuvre collective. Aussi, les projets de collectionnement s'inscrivent dans divers contextes qui ont une importance considérable par rapport à la cohérence et à la qualité des œuvres qu'ils regroupent. Ces contextes sont susceptibles d'infléchir l'orientation que le conservateur souhaite donner à son programme d'acquisition; ils peuvent l'empêcher ou lui permettre d'acquérir des œuvres. Ils peuvent même devenir problématiques et mener le conservateur à accepter des œuvres qu'il aurait préféré refuser. Dans ces cas, l'ensemble de prescriptions muséales qui encadre ses décisions peut lui permettre de résister aux pressions extérieures.

Les œuvres acquises par une institution reflètent donc les intérêts et les préoccupations de conservateurs qui ont agi en fonction de contextes singuliers au cours de leur mandat. Or, ces contextes se transforment avec le temps puisqu'ils sont influencés par divers facteurs qui comprennent notamment la création de lois, les objectifs des instances dont relève l'institution qui collectionne, ainsi que les ressources humaines et financières qui sont à sa disposition. Les pratiques de collectionnement d'une institution, ancrées dans ces contextes changeants, se modifient à leur tour et affectent le contenu des collections. Sur le plan de la conservation, par exemple, nous pouvons observer que les œuvres sur papier acquises récemment demeurent en meilleure condition que celles qui ont été acquises dans les années 1960 par l'Université. L'état d'une œuvre sur papier acquise voilà cinquante ans, encadrée dès lors avec des matériaux acides et surexposée dans les années suivantes, démontre une technique d'encadrement et une manière de diffuser qui sont déconseillées par les normes de conservation actuelles. Dans le même ordre d'idées, les institutions collectionnent aujourd'hui d'une manière plus spécialisée qu'autrefois; leurs critères de sélection d'œuvres sont souvent plus restrictifs qu'auparavant. Le caractère changeant des pratiques et des contextes de collectionnement augmente le degré de difficulté inhérent à l'acte de collectionner puisqu'il mène quelquefois les institutions dans une impasse. Certaines d'entre elles ayant collectionné dans le passé selon des critères de sélection très ouverts se retrouvent à présent avec des collections un peu trop hétéroclites. Elles peuvent tenter de réorienter la politique d'acquisition afin de spécialiser leur collection, mais elles doivent néanmoins conserver des corpus qui s'articulent parfois difficilement avec un mandat réactualisé. Un scénario semblable se produit lorsque les institutions doivent conserver des œuvres en mauvais état avec lesquelles il ne leur est plus possible de travailler. Dans ces deux cas de figure, le personnel muséal est impuissant devant la dormance des œuvres concernées. Par ailleurs, ce caractère changeant crée un écart entre les circonstances où l'on examine une collection et celles où ses œuvres ont été acquises. La compréhension du bien-fondé des acquisitions d'une institution ne va pas toujours de soi, elle requiert parfois la remémoration des conjonctures de leur acquisition. Finalement, cette particularité fait en sorte que la constitution d'une collection cohérente représente un défi réel pour une institution.

La collection de la Galerie Leonard & Bina Ellen est l'exemple d'une collection

hétéroclite. Elle regroupe des objets de natures et d'époques diverses et illustre des pratiques changeantes. Les points de rupture qui caractérisent ses contextes de collectionnement, mis en relation avec son contenu, permettent de déterminer les conséquences qu'ils ont eues sur ses pratiques. Il ne nous est pas possible de réaliser ici cet examen de manière exhaustive, mais nous pouvons toutefois présenter les contextes en question et évoquer quelques-unes de leurs particularités qui ont affecté le contenu de sa collection.

Des contextes d'acquisition

Le premier contexte à observer est le contexte socioculturel et politique. Considéré au moment d'émergence de la collection, il nous informe de la révision de la structure sociale qui caractérise le Québec des années 1960. Rendu public en 1969 à l'issue de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec, le rapport Rioux définissait pour l'une des premières fois « […] l'art comme mode de connaissance ayant une fonction critique dans la société ». La démocratisation des arts était au cœur de ses recommandations et cela a eu l'effet de les intégrer dans la sphère des savoirs universitaires et, conséquemment, de transformer le milieu de l'art par la création de lieux d'enseignement et de diffusion de l'art accessibles à tous. Aussi, l'intervention du gouvernement dans le monde des arts par la création de programmes de soutien à la création, à la conservation et à la diffusion a transformé le rapport entre la société et l'État. Ces circonstances singulières à elles seules ont légitimé la conception et la mise en œuvre de plusieurs projets de collectionnement, dont celui de l'Université Concordia.

Nous devons ensuite circonscrire le contexte en question au milieu artistique dans lequel s'inscrit le programme d'acquisition examiné. La collection de la Galerie s'est développée à Montréal entre 1962 et 2003[2], et elle a toujours été principalement orientée vers l'art canadien. Il est intéressant d'observer quels aspects des courants et des pratiques artistiques développés à Montréal ont été retenus par les directeurs/conservateurs[3] de la Galerie. Cet exercice permet de reconnaître, dans le choix des œuvres acquises, un intérêt pour l'art produit par les enseignants et les étudiants de la Faculté des beaux-arts de l'Université. Certaines périodes d'acquisition, au contraire, démontrent un intérêt soutenu pour des œuvres qui n'étaient pas produites et exposées à Montréal. Le milieu artistique de Toronto, par exemple, transparaît dans certains mandats d'acquisition.

La collection réfère également à un contexte muséologique qui s'est largement modifié tout au long de son développement. Les pratiques de collectionnement se sont transformées en parallèle avec le développement du champ muséal amorcé dans les années 1960. Elles ont été influencées par un ensemble de lois et d'organisations créé pour encadrer les activités réalisées en rapport avec les collections muséales. Nous pouvons nommer la conservation à titre d'exemple puisqu'il est évident que les pratiques qui y sont liées ont été affectées par la création de l'Institut canadien de conservation (ICC) en 1972 et de la Commission canadienne d'examen des exportations de biens culturels (CCEEBC) en 1977. Les pratiques relatives à la diffusion, pour leur part, ont été influencées par la première modification de la Loi sur le droit d'auteur en 1988. Bref, le contexte muséologique s'est développé jusqu'à entraîner la professionnalisation de diverses pratiques de collectionnement et le contenu de la collection en témoigne.

De par sa politique d'acquisition et sa direction qui encadrent le projet de collectionnement, l'institution représente le contexte le plus déterminant. La collection de la Galerie a été développée par six individus qui avaient des partis pris différents et des ressources matérielles variées à leur disposition. Les corpus acquis au cours des différents mandats en témoignent. On notera, entre autres, que la Galerie est devenue autonome au début des années 1990 en se détachant de la Faculté des beaux-arts et qu'elle a pu bénéficier, dès lors, de l'action d'un directeur qui se consacrait exclusivement à sa gestion. Dans le même ordre d'idées, son personnel a été augmenté et enrichi de ressources humaines spécialisées à partir du début des années 2000, et un poste de conservateur de la collection y a été ajouté en 2004. Aussi, son déménagement en 1992 vers un espace plus approprié à ses besoins représente également un moment important de son histoire. Le développement de la structure de la Galerie n'est pas sans importance dans ses manières de collectionner.

La galerie universitaire est un cas singulier parmi les institutions qui collectionnent puisqu'elle se trouve au sein d'un cinquième contexte à savoir celui de l'institution d'enseignement et de recherche auquel elle se rattache et qui garantit son existence. Elle s'inscrit dans un milieu où elle est confrontée à divers enjeux qui ne relèvent pas du champ artistique et qui la positionnent dans une hiérarchie de priorités où son rang peut varier. La direction universitaire a nécessairement un rapport d'autorité sur la collection, celle-ci appartenant à son patrimoine culturel. De plus, il peut arriver que diverses instances universitaires soient mêlées au projet de collectionnement de la Galerie par l'intermédiaire de leur fonction au sein du secteur dont elle relève ou de son comité de direction ou encore pour des motifs ayant trait à des visées stratégiques de l'institution d'enseignement. L'imbrication de la Galerie et de l'Université peut s'avérer problématique lorsque les objectifs universitaires ne s'arriment pas aux politiques de collectionnement de la Galerie ou aux

normes professionnelles auxquelles elle adhère. La gestion et la conservation d'une collection universitaire présentent donc des enjeux singuliers compte tenu de son inscription dans son institution d'appartenance, et des individus ayant des objectifs différents qui s'y impliquent.

Des effets de l'acquisition

La collection s'inscrit donc dans cinq paliers contextuels qui, par leur transformation, ont influé sur les pratiques de collectionnement de la Galerie et affecté son contenu. Ils ont provoqué des points de rupture dans sa cohérence : des corpus qui se distancient de son mandat et de sa politique d'acquisition, des inégalités dans l'état de conservation des œuvres et des variations dans ses systèmes de documentation. Ces considérations permettent de mieux saisir le caractère hétéroclite de la collection. En fait, on peut se demander s'il aurait été possible de constituer une collection plus homogène compte tenu des contextes au sein desquels elle s'est inscrite, soit une université en développement grâce à des circonstances socioculturelles et politiques singulières, une galerie dirigée par six individus et qui a disposé de ressources variables au cours de son histoire, une professionnalisation de diverses activités muséales. Ainsi, nous pouvons affirmer que la nature même du collectionnement, dans un cadre public où les objets acquis sont inaliénables, implique une part de risque importante qui doit être prise en compte dans la considération d'une collection. Aussi devons nous considérer que le regard que nous portons sur le passé se fait dans une perspective contemporaine qui nécessite l'effort d'une remise en contexte. Celle-ci nous aide à relativiser nos jugements puisqu'elle nous permet de mieux comprendre les enjeux des époques et directions antérieures. Et si une collection soulève un questionnement sur l'adéquation entre son contenu et la « hiérarchie des œuvres et des artistes telle qu'elle s'établit dans l'histoire de l'art », nous pouvons toujours nous tourner vers son inscription dans la pratique du collectionnement. En effet, s'il « […] est toujours pertinent de se demander si l'objet est davantage mémoire de l'époque qui le sélectionne que mémoire de l'époque qu'il représente initialement[4] », cela est également valable pour une collection dans son ensemble.

Mélanie Rainville
Conservatrice Max Stern

1- Nathalie Heinich, Michael Pollak, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, n° 1, 1989, p. 31.

2- Ces années renvoient aux débuts de la collection ainsi qu'à la promulgation d'un moratoire sur les acquisitions d'œuvres.

3- Les individus qui ont dirigé la Galerie ont agi à titre de conservateurs de la collection jusqu'au début des années 2000.

4- Jacques Mathieu, « L'objet et ses contextes », *Material History Bulletin / Bulletin d'histoire de la culture matérielle*, 1987, p. 12.

Œuvres exposées

Un donateur
Gerald Gladstone, sans titre, 1965
Christopher Gabriel-Lacki, sans titre, 1978
Charles Gagnon, *The Fourth Day*, 1963
3 objets d'art africain
4 objets d'art précolombien

Les acquisitions et l'éthique
Alfred Pinsky, *Hot Day*, 1963
Alfred Pinsky, *Bridge in Saskatoon*, 1958
Edwy Cooke, *The Egg Machine*, 1955
Edwy Cooke, *Triptych - New York*, 1952
Edwy Cooke, *Midwestern Cityscape*, 1951
Edwy Cooke, *King and Courtiers*, 1956-1958

Les sources d'acquisition
Artiste inconnu, pichet et verres aux motifs assortis, 1899
Artiste inconnu, pichet et verres aux motifs assortis, 1978

La sélection des acquisitions
Rita Letendre, *Koumtar*, 1974
Rita Letendre, *Om*, 1969
Rita Letendre, *Twilight Phase III*, 1972
Rita Letendre, *Zahara*, 1973
Rita Letendre, *Tecumseth*, 1977
Rita Letendre, *Sharon*, 1973
Rita Letendre, *In Space*, 1969
Jacques Hurtubise, *Rosa Rose*, 1974
Jacques Hurtubise, *Alice*, 1973
Jacques Hurtubise, *Alabama*, 1973
Jacques Hurtubise, *Annie*, 1973
Jacques Hurtubise, *Dolichita*, 1975
Jacques Hurtubise, *Diloulou*, 1975
Jacques Hurtubise, *Draka*, 1975
Anne Savage, œuvres sans titre, n. d.
Barbara Steinman, *Of a Place, Solitary*, 1989
Serge Tousignant, *Le long voyage* (reproduction - petit format), 1986

Des dérogations en matière d'acquisition
8 objets d'art africain
18 objets d'art décoratif
131 objets d'art précolombien
2 objets d'art romain

Des effets des pratiques de conservation
Stanley Lewis, *Head*, 1950,
Claire Hogenkamp, *I Smoke Them Because I Like Them*, 1965
Robert Roussil, *Forme humaine*, 1958-1959
Marianna Schmidt, *Prognostic*, 1967
Estelle Hecht, *Journey to the Unknown*, 1963
Alex Colville, *Snow*, 1969
Josef Albers, *Soft Edge - Hard Edge*, 1965
Jack Shadbolt, *Mykonos No. 3*, 1962
2 objets d'art précolombien

Des disparitions d'œuvres
Documents d'archives
Photographies

Des œuvres orphelines
Ellemere (?), *The Breast of the W(?)*, 1968
Garthwaite, *Alberta Series*, 1979
Joan Rankin, *Amare V*, n. d.
Mwanili, sans titre, 1968
Artiste inconnu, sans titre. n. d.
Guy Robert, sans titre, 1960

Des lacunes dans la documentation
Nancy Herbert, sans titre, 1972
Documents d'archives

Donateurs
Normand Bernier, Richard Buchanan, Catelli Food Products Ltd., Compagnie B. K. Johl et A. Gordon et fils, M. et Mme Alec Dollin, Rolla et Peter Freygood, M. et Mme Sidney Froster, Mme T.W.L. MacDermot, Christian Mailhot, Jacques Mailhot, Paul Mailhot, Pierre Mailhot, May Company (Dept. Store), Doris et Mulla May, Bernard Pesner, Alfred Pinsky, Kate et Don Pooley, Toba Ram, Salvatore Randaccio, M. et Mme Lou Ritchie, Roll, Harris et compagnie, Samuel Schecter, Jack et Sybil Smith, Blema et Arnold Steinberg, M. et Mme Maurice E. Thomas, Toronto Dominion Bank

COLLECTION 3
9 janvier au 13 février 2010

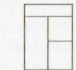
COLLECTION est un programme d'exposition qui explore en profondeur divers aspects de la collection permanente.

La Galerie remercie Sandra Paikowsky et Karen Antaki pour leur précieuse collaboration.

Cette publication a été réalisée grâce au Fonds Samuel Schecter pour les expositions.

Université Concordia
1400, boul. de Maisonneuve Ouest, LB 165
Montréal (Québec) H3G 1M8
ellengallery.concordia.ca

ISBN 978-2-920394-83-4
Dépôt légal -
Bibliothèque nationale du Canada, 2010
Dépôt légal -
Bibliothèque nationale du Québec, 2010





galerie leonard & bina ellen art gallery